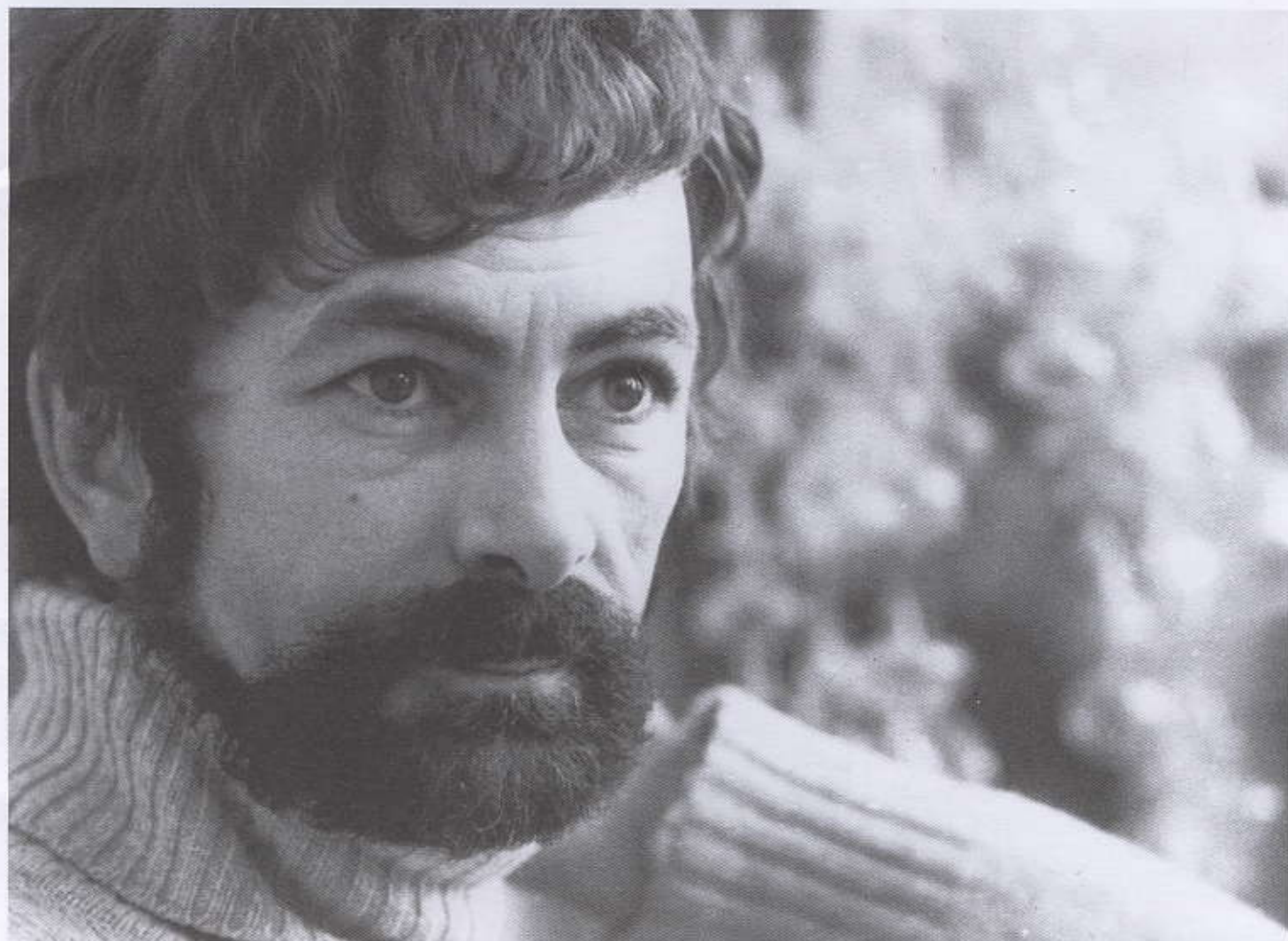


I N M E M O R I A M

# HORST TAPPERT

SZENOGRAF · PUPPENGESTALTER · REGISSEUR

1939 – 2006



Keiner hat die Puppen zählen können, die ich in den 32 Jahren entworfen und gebaut habe. Ich auch nicht. Ich mag auch gar nicht daran denken, dass wir sehr oft Puppen mit nach Hause genommen haben, die am nächsten Tag im Atelier gebraucht wurden. Und während meine kleine Nachbarschaft im tiefsten Schlummer lag, saß ich noch gebeugt über den Entwürfen für kommende Filme. Am nächsten Tag war man wieder pünktlich im Studio und werkelte am Liegeengebliebenen und noch Unfertigen. Es gibt vielleicht nur eine Erklärung dafür, das war die Jugend. Ich hatte manchmal das Gefühl, dass aus der Tiefe des Herzens viel Zärtlichkeit nach draußen will. Meine Arbeit war gleichzeitig mein Schutz.

Geboren am 11. Juni 1939 in Strehlen/  
Schlesien, verstorben am 26. Mai 2006  
in Obervogelgesang

1953-56 Lehre als Werkzeugmacher in  
Freital, Abschluss mit Auszeichnung

1956-59 Studium am Pädagogischen  
Institut Erfurt in den Fächern Deutsch  
und Kunsterziehung

ab 1960 Arbeit im DEFA-Studio für  
Trickfilme

1961-64 Abendstudium an der Hoch-  
schule für Bildende Künste Dresden,  
Fachrichtung Plastik

1971 Regiedebüt im Staatlichen  
Puppentheater Dresden mit „Tipp und  
Tapp“

1960-91 Puppengestalter und  
Szenograph bei mehr als 71 DEFA-  
Filmen, u.a.:

„Puck und Katrin“, 1973

„Schwestern des Lichts“, 1976

„Teddy Plüschohr und seine Freunde“,  
1971/72

„Das rote Ahornblatt“, 1976

„Die fliegende Windmühle“, 1981

„Feuerwehr Felicitas“, 1968-1975

von 1981 bis 1991 Regisseur im DEFA-  
Studio für Trickfilme

nach 1991 u.a. Dozentur für Gestaltung  
sowie Restaurierungsarbeiten an DEFA-  
Puppenfiguren für das Archiv des  
Deutschen Instituts für Animationsfilm

## FILMOGRAFIE

„Der Märchenmantel“, 1982

„Aschenputtel“, 1984

„Mahlzeit“, 1986

„Hans, mein Igel“, 1986

„Die Gänsemagd“, 1987

„Das Birnenmädchen“, 1989

„Das Märchen vom Breikessel“, 1991

# Auf der Suche nach Kongenialität

**Hedda Gehm**

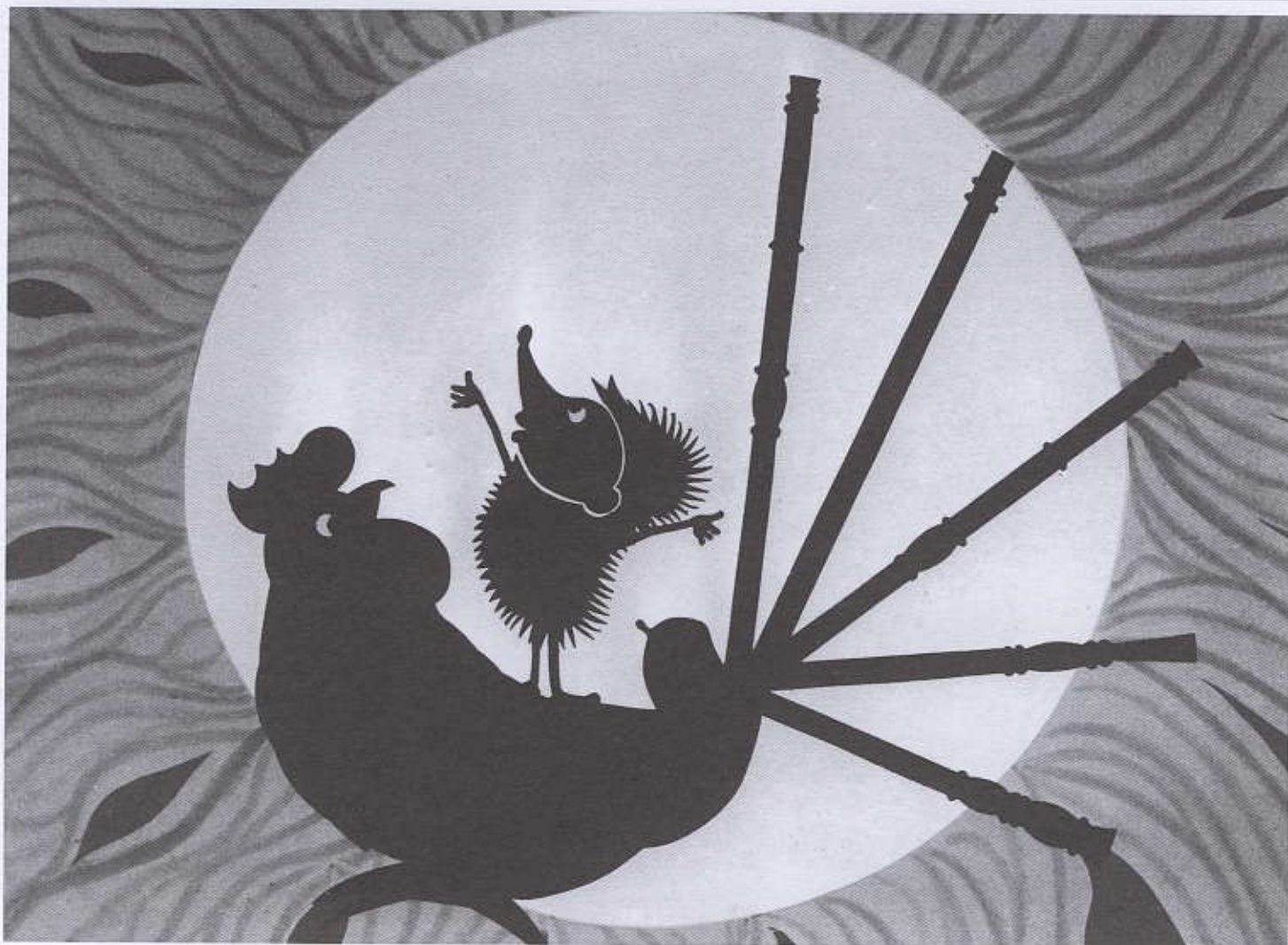
Im Spielfilm ist das Casting die aufrei-  
bendste Gratwanderung zwischen In-  
tentionen und finanziellen Möglichkei-  
ten geworden. Die Spielfilme aus der  
DDR sind auffällig durch die Qualität  
schauspielerischer Leistungen auch in  
der letzten Nebenrolle. Die Auswahl  
an Schauspielern in der abgeschotte-  
ten DDR war zwar nicht unbegrenzt,  
aber die Gagen der „Stars“ waren be-  
zahlbar.

Der Star im Animationsfilm ist eine  
Kreation des Gestalters. Der Gestalter  
war auch bezahlbar.

Die Suche nach Kongenialität von  
Regie-Intention und bildnerischer Um-  
setzung funktioniert sicher am unauf-  
wändigsten, wenn Regisseur und Ge-  
stalter dieselbe Person sind. Damit ist  
aber nicht zwangsläufig eine höhere  
Qualität des Gesamtkunstwerks ver-  
bunden, denn die Reibung zwischen  
Regisseur und Gestalter kann auch be-  
sonders fruchtbringend sein. Aber der  
oder jener oder beide können noch an  
der kongenialen Umsetzung der litera-  
rischen Vorlage, dem dritten Urheber,  
scheitern.

„Der Märchenmantel“, 1982, Figur Fingerhandschuh-Zwerg





„Hans mein Igel“, 1986

Aus dramaturgischer Sicht ist es zunächst einmal die literarische Vorlage, nach der sich alles zu richten hat. Wobei wir hier nur über den narrativen Animationsfilm sprechen, der zum Beispiel Märchen oder zeitgenössische Kinderbücher in die dramatische Form transponiert.

Hörst J. Tappert schreibt in den Briefen an B. Barlet im Jahr 2000:

„Die Jahre ab 1982 waren im Studio wilder und lauter geworden. Das lag einmal an der breiten Fächerung der Stilrichtungen im Puppenfilm. Zum anderen waren junge Animatoren gereift und potente Mitstreiter in Sachen Regie geworden. Der Wettstreit auch zwischen den Animatoren brach damit aus. Das war für ein Studio wie unseres ein sehr gutes Klima. Zurückgeblieben sind die Abteilungen, die sich bisher für unverzichtbar hielten und das Werden und Vergehen eines manchen Films mitbestimmten. Unverrückbar hielten die Dramaturgen an ihren Grundsätzen fest. Und keiner fragte da-

nach, ob nicht vielleicht einer neuen Bildsprache auch eine Veränderung auf dramaturgischem Sektor folgen müsse“.

*Lieber Horst, das ist Schmääh! Du haust um Dich, das kennt man doch von Dir! Und Du verabsolutierst! Aber – Du hast recht, dem Grunde nach. Die Bildsprache war aus Sicht des Produzenten DEFA das Aschenputtel, das die Bräute zu schmücken hatte, die „kulturpolitischen Zielstellungen“ bedienen und ansonsten nett und gefällig sein sollte. Diese Gefälligkeit hast Du in Deiner Zeit als Assistent und als Gestalter selbst bedient oder bedienen müssen.*

*Doch dann kamen die benannten achtziger Jahre, und Du erzieltest zum einen die Möglichkeit, selbst Regie zu führen, zum anderen waren die straffen Sechziger und Siebziger vorbei. Oder glaubst Du, Du hättest in der Ära des Kampfes gegen den vom Klassenfeind eingeschleusten Formalismus in der Kunst in Deinem „Märchenmantel“ Figuren aus schnuddeligen Taschen-*

*tüchern und Handschuhen basteln dürfen? Oder „Hans mein Igel“ in einer gesellschaftlich nicht einordenbaren Szenerie, die teilweise nur aus abstrakten Farbflächen bestand, agieren lassen? Und das dümmelnde Kürtchen mit dem Hütchen und seiner pubertär-erotischen Fixierung in der „Gänsemagd“, hätte das nicht eher als Vertreter seiner Klasse, dem (späteren) Proletariat ausgewiesen werden müssen?*

Tappert als Regisseur und eigener Gestalter befand sich zwischen 1980 und 1990 in einer Aufbruchphase, die man in ihrer Wucht noch gar nicht registriert hatte, weil die Schließung des Hauses DEFA zu rasch folgte („Ich steckte so voller Ideen – und dann kam das Aus. Ich bedaure sehr, daß das Studio zerstört wurde, als ich mich gerade freigeschwommen hatte.“ – Brief an B. Barlet vom 6.6.2000). Es gab unter den in rascher Folge entstehenden Filmen keine als vollkommen zu bezeichnenden Würfe, aber welche revo-



„Das Birnenmädchen“, 1989, Figuren Bauer, dicke und dünne Schwester

lutionären Ansätze überall! Welcher Mut und welcher schöpferischer Drang in den Bereichen Puppenfilm und Silhouette, die für gewöhnlich doch eher mit ihrer handwerklichen Perfektion und ihrer Solidität bestachen!

Worin bestand das Neue im Tappert-Film? Zeigte es sich in der Regie? In der Gestaltung? In der dramaturgischen Umsetzung der Geschichten? Das Neue bestand in der Suche nach Kongenialität aller Bestandteile, ausgehend von einem sozusagen „Urknall“, dem sich dann unzählige Experimente anschlossen, um die wilde Materie zu ordnen.

Zur Märchenvorlage „Hans mein Igel“ tauchten als Erstes die „abstrakten“ Szenarien auf, die sich in dieser Zeit auch in Tapperts privaten künstlerischen Arbeiten wiederfinden. Die Silhouetten-Figuren kamen dann eher unspektakulär daher. Ganz verblüffend aber schließlich die Entwürfe zu dem „altmodischen“, gereimten Kommentar. „Das war nicht recht so – Ihr versteht! Woll’n sehen wie

es weitergeht!“ Ja, das war es! Das trieb die Kinderzuschauer an, sich immer wieder neu in die Schau zu stürzen. Sehen sollten sie! Nicht durch eine dramaturgisch ausgewogene Handlungsfolge geführt werden! Schauen war angesagt! Der Effekt im Publikum, auch getragen von der zwar nicht revolutionären aber mitreißenden Musik von Jossek, war umwerfend: Die Kinder klatschten bei jedem neuen Anlauf des Igels Hans rhythmisch mit. Es war nicht zu fassen, was schwarze Silhouetten inmitten bunter Farbkleckse bewirkten!

Und dann die Arbeit an „Das Birnenmädchen“. Vorlage war das italienische Märchen „Margheritina“. Bestechend an der Vorlage, die der allerorten beheimateten Roadmovie-Dramaturgie folgt, war die Exposition. Das Bäuerlein hat seinem König alljährlich soundsoviel Sack Birnen zu liefern. Weil für den letzten Sack nicht mehr genug Birnen vorhanden sind, füllt er ihn mit seiner Tochter aus. Und so nimmt alles seinen Lauf...

Das „Birnenmädchen“ deckt ein weiteres Phänomen der Tappertschen Arbeit auf. Er meint es ehrlich, wenn er im Brief an B. Barlet vom 6.6.2000, in dem es u.a. um Zwänge der DDR-Zeit geht, schreibt: „Filme, die in meiner Regie entstanden sind, sind alle zwangfrei entstanden“. Warum war das so? Weil er nur das aus dem Material herausholen wollte (und durfte, die Zeit war günstig, s.o.), was in ihm steckte. Da war genug vorhanden. Es bedurfte keiner übergeordneten „Zielstellung“, keiner vorab festgelegten Aussage. Tappert konnte wie nur wenige Regisseure dramaturgisch denken. Aber er war kein Dramaturg und hatte keinen Begründungswahn und litt nicht an Konzeptionitis. Und er war nicht „bloß“ ein Regisseur. „Was aber wissen Regisseure von Stilbrüchen in einer Sprache, die sich plastisch ausdrückt?“ (an B. Barlet, 17.2.2000).

Das Bäuerlein hatte seinem König den Tribut zu zollen. Das war hart, aber es war eben so. Und jedes Kind

versteht das, denn es muss sich auch in bestehende Konventionen fügen. Und der König muss leider immer ein bisschen böse sein und dem Guten, hier der vulkanartig ausgebrochenen Liebe des Prinzen zum Birnenmädchen, Hindernisse in den Weg legen. Kennen das nicht auch die heutigen Eltern, wenn die Kinder ihre Wege zum Glück ganz unkonventionell und vor allem allein bestimmen wollen?

Und das Birnenmädchen hat ein Naturell, dem es nur treu bleiben muss, um jede Aktion zum Erfolg zu bringen. Und die großen Popanze, die Hunde als dramaturgische Stolpersteine, retardierendes Moment auf dem Weg zur Erfüllung, sind es nicht letztlich ganz arme und gar nicht grausame Seelen, wie sie da als Kinderschreck auf ihrem Posten stehen müssen?

Wenn dann das Märchen solcherart durchgespielt und „durchschaut“ ist, kommt da nicht doch eine, aber eben völlig unkonzipierte und verbal vielleicht auch nicht fassbare Aussage zustande? Die Liebe siegt! Alles ist möglich! Nichts ist so schlimm wie es aussieht, habe Mut!, bleib dir treu...? Was verbal gefasst wird, verkleinert sich. Lassen wir es also.

Auch in der Verarbeitung anderer Filmstoffe, dem „Märchenmantel“, dem „Breikessel“, der „Gänsemagd“, trifft man auf diese Tappertsche Herangehensweise, die etwas damit zu tun haben muss, dass er eben von Anfang

an Bilder und nicht nur Gedanken im Kopf hat. Indem er sich von jeder Figur und ihrem Umfeld sogleich ein Bild macht, durchschaut er deren Charakter, und er muss ihn, den guten oder bösen, nicht über die Gedanken erklären und dadurch vielleicht unangemessen verkleinern oder aufmotzen. Durchschauen – kommt daher in den Religionen das Verbot, sich ein Bildnis zu machen?

Über allem jedoch steht die Liebe. Zur Sache Film, zum Entwerfen und Verwerfen, zum Basteln und Handwerken, zum Streiten und vor allem zum Publikum, den Kindern, denen zu Liebe Tappert einst die studierte, trockene Pädagogik links liegen gelassen hatte, um lieber mit Anschaulichem zu erfreuen.

*Lieber Horst, ich wollte Dich noch anlässlich dieser geplanten Ausstellung, insbesondere zum „Breikessel“, vieles fragen. Denn mir, dem Durchdenker, ist vieles Wichtige aus der Erinnerung gerutscht, was in Dir, dem Durchschauer, sicher hängen geblieben ist. Ich habe Dich am Sonntag in Obervogelgesang aufgesucht, aber Du hattest es vorgezogen, nicht mehr da zu sein.*

*Aber ich kriege Dich noch! Und zahle Dir den Schmah heim!*

*Denn:*

*Das war nicht recht so – Ihr versteht! Woll'n sehen wie es weitergeht...*

# Zum Tod von Horst Tappert

André Schmidt

Bevor ich in den Drehstab kam, wusste ich noch nicht, dass Zusammenarbeit an einem Film so intensiv sein kann. Wir haben manchmal tagelang direkt unter der Trick-Kamera experimentiert, um einen ganz besonderen Hintergrund oder den besten Bildausschnitt für eine Einstellung zu finden. Mit welch komplizierten Mitteln am Ende auch immer. Und ich erhielt eine richtige Choreografie für mein zu animierendes Scherenschnitt-Ensemble.

Du hast Dich auch resolut gegen ökonomische Vorgaben durchgesetzt, zugunsten der künstlerischen Qualität und Deinen Animator in Schutz genommen vor „feindlichen Übernahmen“. Auch sonst hast Du mit Deiner Meinung nicht hinter den Berg gehalten, was sicher nicht jedem gefallen hat.

Als Gestalter warst Du stilsicherer Verfechter der Form, einer ganz speziellen Ästhetik, hast Farbe in den Silhouettenfilm gebracht. Deine Puppenköpfe, ihre Gesichter und Hände sind unverwechselbar.

Inspiration auch in den Drehpausen:

Da haben wir zusammen klassische Gitarre gespielt, danach brauchte ich nicht mal mehr einen Kaffee, um mich wieder für mehrere Stunden über den Tricktisch zu beugen in der Finsternis des Ateliers. Ich war aufgetankt durch Musik.

Die Arbeit an einem Film begann mit einem festlichen Essen, von Dir selbstgekocht versteht sich, und seine Premiere krönte wieder ein Festessen. Ein Besuch bei Dir zu Hause war verbunden mit einer Vollpension.

Nun haben wir uns leider nicht wieder gesehen, seitdem sich die Türen unseres Ateliers für immer hinter uns schlossen.

Habe ich mich je bedankt für die freundliche Aufnahme und familiäre Atmosphäre damals bei Euch in der Gruppe Flachtrick/Silhouette? Ich weiß es nicht mehr. Deshalb:

*Danke Horst!*

„Die Gänsemagd“, 1987



# Die belangreichen Gestalten des Horst Tappert

Jörg Herrmann

Das DEFA-Studio für Trickfilme war ungefähr fünf Jahre alt, da erhielt Horst Tappert einen Anstellungsvertrag als Assistent für die Puppenwerkstatt.

Zu dieser Zeit herrschte im Studio noch Aufbruchstimmung, alles war denkbar, vieles war möglich. Die Kollegen der erste Stunde gaben ihre Erfahrungen weiter, um die neuen Mitarbeiter rasch in das jeweilige Handwerk einzuführen, sei es beim Puppenbau, bei der Herstellung von Dekorationen oder bei der Animation der Figuren.

Mit steigender Sicherheit im Handwerk wuchsen die Ansprüche an die Gestaltung. Immer souveräner gingen die Gestalter mit Formen und Materialien um. So entstand aus der Puppenwerkstatt die Abteilung Puppengestaltung. Hinter dem Wechsel der Bezeichnung steckte eine widersprüchliche Entwicklung. In den Anfangsjahren wurde die Puppe vorwiegend als nachgestalteter kleiner Mensch empfunden, inzwischen hatte sich die Auffassung durchgesetzt,

dass die Puppe ein metaphorisches Wesen sei. Damit wurde die Fantasie zum prägenden Faktor der Gestaltung. Anfang der 60er Jahre wurden Handschriften erkennbar, die das Erscheinungsbild der Dresdner Puppenfilme nachhaltig beeinflussten. Einer, der diesen Weg vom Assistenten zum gefragten Gestalter in nur wenigen Jahren zurücklegte, war Horst Tappert.

Er wurde 1939 kurz vor Ausbruch des 2. Weltkrieges im schlesischen Strehlen geboren. Der Krieg und die nachfolgende Umsiedlung überschatteten die Kindheit. In seiner neuen Heimat, in Freital bei Dresden, besuchte er die Grundschule und erlernte anschließend den anspruchsvollen Beruf des Werkzeugmachers. Gleich danach studierte er in Erfurt am Pädagogischen Institut.

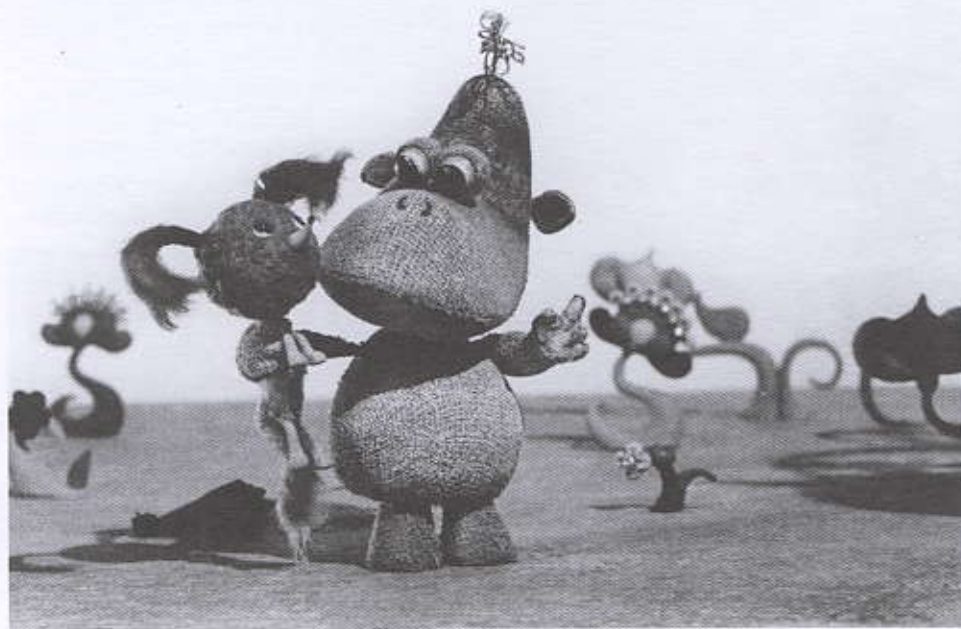
Hier konnte er seine zeichnerischen Fähigkeiten festigen, entdeckte die Welt der bildhaften und sprachlichen Gestaltung, aber gelangte nicht in den Schuldienst sondern ins Trickfilmstudio der DEFA.

## Vom Assistenten zum Gestalter

Jede Puppe für den Trickfilm ist ein kompliziertes Gebilde. Ehe sie Gestalt annimmt, entstehen Entwürfe, Figuren und Modelle, die der Puppengestalter nach den Anforderungen der literarischen Vorlage und den Vorstellungen des Regisseurs entwickelt. Liegt das Erscheinungsbild fest, beginnt der sogenannte Umsetzungsprozess.

Es geht darum, eine Puppe zu bauen, deren Aussehen der künstlerischen Absicht des Entwurfes entspricht, die aber zugleich ein bewegbarer und haltbarer Gegenstand sein muss, weil er einige tausendmal vom Animator angefasst und verbogen wird. Kopf, Körper und Kostüm bestehen aus unterschiedlichen Materialien und werden arbeitsteilig gefertigt. Der Körper verbirgt das bewegbare Gestell, dessen Anatomie vom Entwurf vorgegeben ist und aus Kugelgelenken oder Draht besteht. Viele Arbeitsschritte beim Puppenbau erledigte in der Puppenwerkstatt ein Assistent, er war also der engste Mitarbeiter des Gestalters.

Der Assistent Horst Tappert brachte wichtige Voraussetzungen ein. Akkurate und Genauigkeit, die er bereits als Werkzeugmacher unter Beweis gestellt hatte, sicheres Farb- und Formgefühl sowie ein Gespür für Materialien und Oberflächen. Immer öfter unterbreitete er Puppengestaltern Vorschläge zum Einsatz bisher kaum genutzter Materialien. Neben seiner Tätigkeit im Studio zeichnete und malte Horst Tappert intensiv in seiner Freizeit, gestaltete Holzfiguren und bemalte Gegenstände. Dabei entwickelte er eine sehr eigenständige Formsprache, und viele Kollegen des Studios schätzten sich glücklich, ein solches Werk als Geburtstagsgeschenk zu bekommen.



„Wo fängt der Regenbogen an“, 1973, Figuren Nilpferd Pummel und Hündchen Purzel



1964 bearbeiteten die Regisseurin Monika Anderson und die Dramaturgin Katharina Benkert ein ukrainisches Volksmärchen und bereiteten den Puppentrickfilm „Hähnchen Gock und die schlaue Mäuse“ vor. Die Puppengestaltung übernahmen gemeinsam Lilo Voretzsch-Linné und Horst Tappert.

## Gestalten ihrer Zeit

Internationale Trends zu abstrakteren Formen und zu Serienproduktionen wirkten zu jener Zeit auf das Studio geschehen in Dresden. Studios anderer sozialistischer Länder bestimmten diese Entwicklung mit und verfügten über Figuren, die durch ihre Serienauftritte auch bei Zuschauern in der DDR bekannt und beliebt waren. Vor diesem Hintergrund ist es erklärlich, dass sich Dramaturgie und Studioleitung entschlossen, endlich eine Serienproduktion zu beginnen.

Der Stoff „Hähnchen Gock“ schien dafür geeignet. Horst Tappert wirkte so als Mitgestalter der Puppen zugleich an der ersten Puppentrickserie des Studios mit. Zuvor hatte Günter Rätz mit den Drahtfiguren seines Films „Der Wettlauf“ Neuland für die Puppentrickanimation aufgezeigt. Die schlackigen Bewegungen dieser Figuren wirkten anregend für weitere Gestaltungen. Das Figurenensemble für die Serie „Hähnchen Gock“ bestand aus einem Hahn und zwei Mäusen. Ihr stilisiertes Äußeres erinnert an Holzspielzeug, kubische Formen bilden Körper und Köpfe, runde flache Scheiben die Ohren der Mäuse und den Kamm des Hahnes. Für Arme und Beine setzten die Gestalter dünne Drähte ein, die den Animator zu groben pantomimischen Gesten anregten.

Innerhalb von zwei Jahren entstanden fünf Filme zur Serie, dann schien das Repertoire erschöpft, da die Charaktere der Figuren nicht eigenwillig genug waren, um immer neue Konflikte zu bestreiten. Die Formgestaltung der Figuren war dafür nicht verantwortlich zu machen, und so kam für Horst Tappert der Durchbruch zu selbständigen Gestaltungsaufgaben.



Horst Tappert mit der Figur Snegurotschka

Entwurf Snegurotschka aus „Teddy Plüschhohr und seine Freunde“, 1971/72

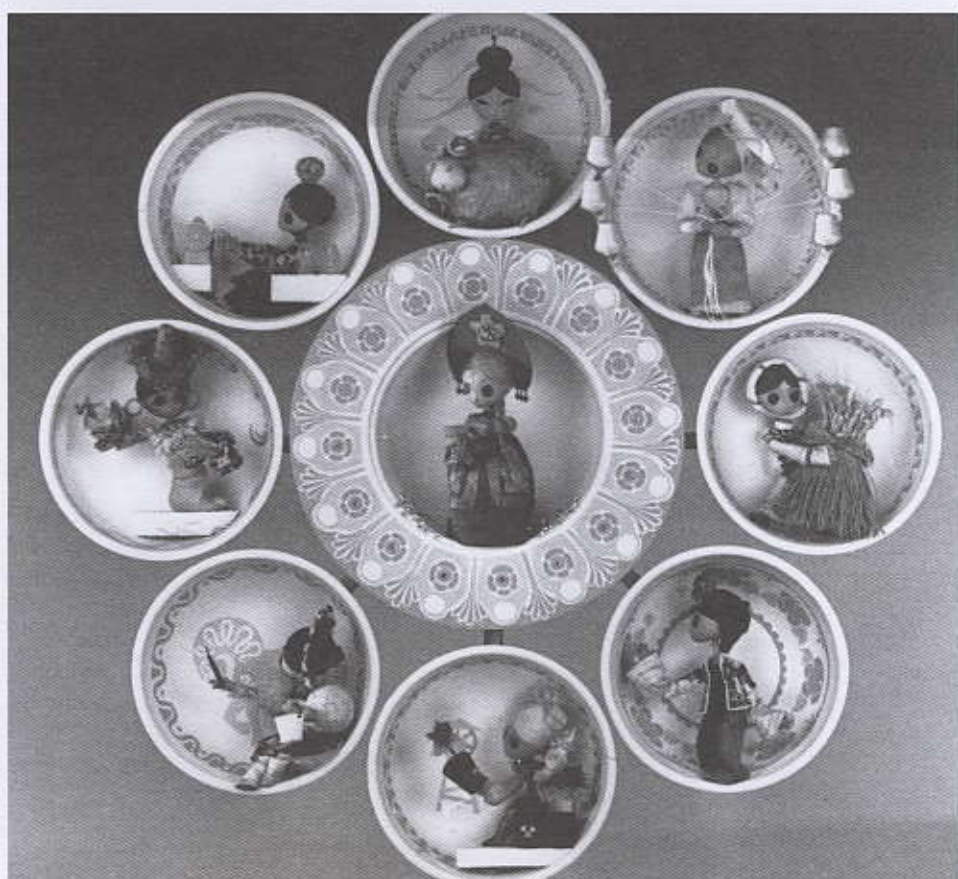


Serie „Puck und Katrin“ (Arbeitstitel), 1973  
 „Wo fängt der Regenbogen an“, Hintergrundentwurf Blumenwiese

## Raum und Fläche

Nach „Hähnchen Gock“ bereitete Monika Anderson 1967 die Inszenierung des Märchens „Der gestiefelte Kater“ vor, und Horst Tappert entwirft und gestaltet die Puppen. Dabei kann er sich voll entfalten. Großzügige Formgebung der Köpfe und Körper werden ergänzt durch detailreiche Kostüme und feinste Strukturen in der Bemalung der Köpfe. Besonders bei Naheinstellungen der Kamera entfalten die Figuren diese Widersprüchlichkeit auf reizvolle Weise. Die Gesamtanlage der Figuren offenbart auch den feinsinnigen Humor Horst Tapperts, der sich auf die Animation überträgt und wesentlich zur Wirksamkeit des Films beiträgt.

Als „Der gestiefelte Kater“ 1968 ins Kino kommt, hat sich Horst Tappert bereits einer neuen, völlig andersartigen Gestaltungsaufgabe gestellt. Für den Film „Das Waldhaus“ engagiert ihn



„Schwestern des Lichts“, 1972



Bruno J. Böttge für die Ausstattung. Dieser Legetrickfilm verlangt von Horst Tappert die Konzentration auf die Fläche. Seine Bildlösungen sind überraschend. Er nutzt bemaltes Holz, Stoffornamente und Klöppelspitze, um mittels flächiger Darstellungen die Assoziation von Tiefe zu befördern.

Seine ersten Arbeiten werden im Studio anerkannt und geschätzt, doch Horst Tappert ist kein Mann der Zufriedenheit. Er will weiter, er will mehr. Dies mag ein Grund dafür sein, dass er 1968 ein Abendstudium im Bereich Plastik an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden aufnimmt, das er 1971 abschließt.

Trotz dieser Belastung stellt er sich immer neuen Gestaltungsaufgaben in Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseuren. Besonders zu erwähnen sind die beiden Serien „Teddy Plüschohr“ und „Puck und Katrin“ (Arbeitstitel). Für beide Serien gestaltet er sowohl die Puppen wie das Szenenbild. „Teddy Plüschohr“ ist eine Serie, die im Spielzeugland angesiedelt ist. Das Aufeinandertreffen verschiedenartiger Spielzeugfiguren aus unterschiedlichen Kulturkreisen findet durch klug ausgewählte Materialien und Oberflächen ihre adäquate Visualisierung. Die Serie „Puck und Katrin“ richtet sich an die kleinsten Kinzuschauer. Als handelnde Figuren treten ein Nilpferd und ein kleines Hündchen auf, sie werden in Konflikte verwickelt, die für Vorschulkinder bedeutsam sind. Auch hier findet Horst Tappert eine einfache aber sehr überzeugende Lösung. Er nutzt übertreibend den Größenunterschied der Tiere und gibt ihnen eine Oberfläche, die ans Kuscheltier erinnert. Regisseurin Ina Rarisch übersetzt diese Vorgaben gekonnt auf die gesamte Inszenierung.

Als Günter Rätz den programmfüllenden Film „Die fliegende Windmühle“ plant, findet er in Horst Tappert einen kongenialen Partner. Regisseur und Gestalter inspirieren einander, legen Eigenschaften der Figuren fest, die durch Formgebung und Animation bravourös in Szene gesetzt wurden. Die Helden wie die Nebenfiguren überzeugen durch Eigenwilligkeit, Witz und Charme. Noch heute findet dieser Film begeisterte Aufnahme.

„Das rote Ahornblatt“, 1976

„Das Waldhaus“, 1968

„Der gestiefelte Kater“, 1968



„Zwerg Nase“, 1986, Entwürfe Eichhörnchen und Zwerg Nase

## Gestalten und inszenieren

Horst Tappert konnte sich nicht nur bildhaft ausdrücken, er dachte stets auch an die Vorgänge, in die seine Gestalten geraten würden. Dieses Denken in Zusammenhängen brachte ihn dazu, selbst zu inszenieren.

Bereits 1971 übernahm er als Gast die Regie für das Puppenspiel „Tipp und Tapp“ am Staatlichen Puppentheater in Dresden. Doch erst 10 Jahre später bereitete er seinen ersten Puppentrickfilm vor. Für „Der Märchenmantel“, schrieb er das Buch, gestaltete Figuren und Spielfläche und inszenierte die Handlung. Erneut setzt Horst Tappert auf die Wirkung des Materials. Er verwendet Stoffe, Fäden, Gestricktes und reale Gegenstände, lässt eine Märchenwelt entstehen, in der eigenständige Geflogenheiten

auf die Figuren und Geschehnisse wirken. Sein Debüt wird ein voller Erfolg, und fortan arbeitet er als Gestalter und vorzugsweise als Regisseur.

Zwei Jahre später wagt er sich an einen Silhouettenfilm, gestaltet und inszeniert „Aschenputtel“. Er prägt seine Figuren durch Bilder und Bewegungen, die wechselseitig dramaturgische Funktion übernehmen. Klare Linienführung und Ornamentik ergeben eine Bildsprache, die auf Allegorie und Symbolik vertraut. In seinen folgenden Silhouettenfilmen „Hans mein Igel“ und „Die Gänsemagd“ führt er diese Methode zur Perfektion. Trotz anderer Gestaltungsarbeiten schreibt Horst Tappert weitere Filme selbst, und er inszeniert wieder im Bereich Puppentrick, bis das Studio abgewickelt wird. 1989 vollendet er den Film „Das Birnenmädchen“ und 1991 „Das Märchen vom Breikessel“.

Seine Puppen und Figuren waren stets so gestaltet, dass Animatoren und Regisseure angeregt wurden, Gestalten zu schaffen, die den Zuschauer berühren, die unverwechselbar sind und belangreiche Assoziationen bewirken.

Horst Tappert hat das Gesicht des DEFA-Studios durch seine Puppengestaltung, Szenenbilder, inszenierten Filme und geschriebenen Bücher mitgeprägt. Er hat an Filmen mitgewirkt, die als Zeugnisse der Animationskunst bestehen werden.

# Abschied von Horst

Elke Bräuniger

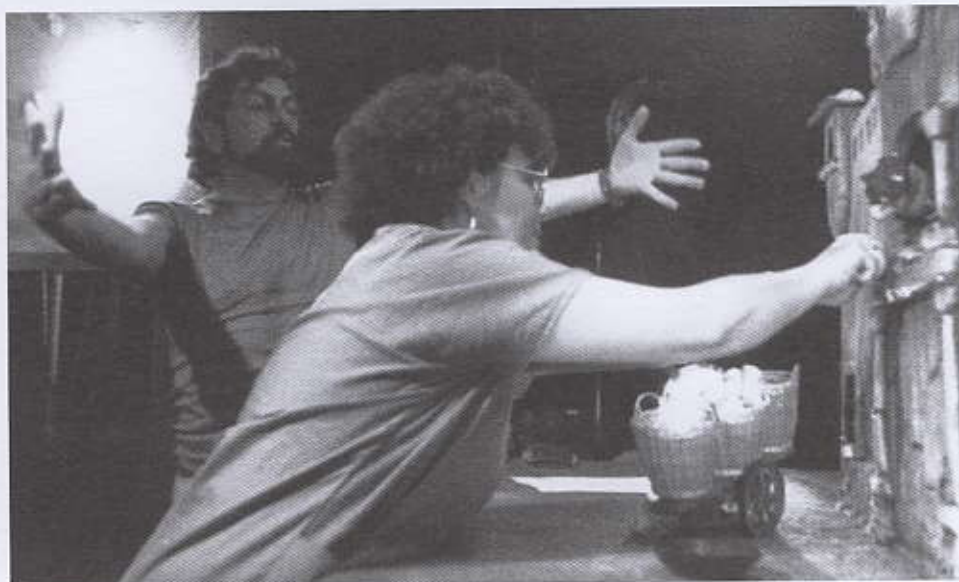
Lieber Horst, ich konnte mich nur telefonisch von Dir verabschieden – aber da wusste ich noch nicht, dass es ein endgültiges Lebewohl war. Du hattest mir zwar von Deiner unheilbaren Krankheit berichtet, deren rapiden Verlauf aber verschwiegen. Jetzt denke ich, dass Du mich nicht mit so belastendem Gepäck in den Urlaub gehen lassen wolltest, denn obwohl Du oft mit bissigem Spott hart (aber meist treffend) über Deine Mitmenschen geurteilt hast, konntest Du auch feinfühlig und fürsorglich sein.

Ich erinnere mich gern an die Dreharbeiten zum Film „Das Birnenmädchen“ im Jahr 1988. Es war die erste Animation eines Puppenfilms, die ich allein zu bewerkstelligen hatte. Der Regisseur Horst Tappert verwandelte sich im Atelier in einen Pantomimen und spielte mir vor, wie er seine Puppencharaktere handeln sehen wollte. Diese Impulse konnte ich an die kleinen Figuren weitergeben und ich glaube, sie haben munteres Leben von Dir und mir mitbekommen und ihre Filmabenteuer gut bestanden.

Manchmal war die Animationsarbeit natürlich auch schweißtreibend und nervend. Wenn Du das mitbekamst, saßt Du meist in der Nähe und bemerktest heraufziehende Tiefs und Katastrophen schnell – die abgekämpfte Animatorin und natürlich auch der übrige Drehstab wurden wieder hochgepöppelt, mit allerlei guten Speisen, mächtig starkem Kaffee und sagenhaft üppigen Eisbechern.

Horst, ich denke gern an die Arbeit mit Dir zurück, an die schönen Geburtstagsfeiern in Deinem Haus und an die Gitarrenduos, die Du mit André Schmidt oft während der Mittagspausen spieltest.

*Danke für diese Zeit!*



Glückwunschkarte für Horst Tappert 1988, gestaltet von Elke Bräuniger während der Dreharbeiten zu „Das Birnenmädchen“

#### Impressum

#### **„In Memoriam – Horst Tappert (1939-2006)“**

Eine Ausstellung des Deutschen  
Instituts für Animationsfilm e.V., Dresden  
23. Juni bis Mitte August 2006 in  
den Technischen Sammlungen der  
Stadt Dresden

Gefördert durch das Sächsische Ministerium  
für Wissenschaft und Kunst

Ausstellungskuratorin: Barbara Barlet

Gestaltung: Löser & Partner Dresden

Ausstellungsbau: Werbedienst Zittau

Bildnachweis: sämtl. Abb. DEFA-Spektrum  
und Deutsches Institut für Animationsfilm e.V., Dresden,  
außer Seite 9, Abb. 2: Böttge-Nachlass Petra König

© 2005 bei den Autor/innen und dem  
Deutschen Institut für Animationsfilm e.V.,  
Dresden